

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-123-137

HISTORICAL ROOTS OF OPEN-AIR MUSIC IN THE CHINESE CULTURAL TRADITION

Summary: This article presents a comprehensive study of the historical roots and developmental trajectory of the phenomenon of open-air music (*tianyin yue*) in the context of Chinese urban culture. The aim of the study is to trace the continuous evolution of public music-making from its origins to its formation as a stable cultural tradition. The author identifies a threefold genesis of this phenomenon, deriving from the syncretic art of *baixi*, ceremonial performances, and popular street theatre. The methodology is based on historical and cultural analysis, which makes it possible to examine consistently the key stages of transformation. The study begins with an analysis of the archaic ritual and mystical practices of the Xia and Shang periods, which were transformed into large-scale outdoor court festivities. It then goes on to investigate in detail the flourishing of *baixi* during the Han, Sui, and Tang periods, when performances moved onto city squares and streets and became a mass spectacle. Particular attention is paid to the stage of profes-

sionalisation and commercialisation in the Song period, associated with the emergence of the specialised entertainment districts known as *gulan washe*. The historical overview concludes with an analysis of the diversification of venues in the Ming and Qing dynasties, including permanent street stages (*sitai*) and the unique “water operas” (*chuanxi*). The main conclusion of the article is that over the course of millennia, public musical practice in China has shown a steady tendency towards institutionalisation, expansion of scale, and increasing formal complexity, directly dependent on the development of the urban environment, the economy, and social demands. This deep historical tradition has formed a unique cultural code that has predetermined the comprehensive, adaptive, and highly diverse character of the existence of music in contemporary public spaces in China.

Keywords: *open-air music (tianyin yue), Chinese urban culture, baixi, gulan washe, sitai, chuanxi, public music-making, ritual practices.*

The practice of holding open-air musical events (*tianyin yue*) has deep historical roots in China. Its developmental trajectory is inextricably linked to the cultural tradition of urban settlements. This phenomenon is not a disconnected fragment of history, but a clear line stretching across the centuries. To understand the nature of its existence in the contemporary city, it is important to trace the process of formation and transformation of music in urban spaces within the Chinese cultural tradition, which has a threefold genesis in the art of *baixi*, ceremonial performances and processions, and popular street theatre; this is the focus of the present article.

Before considering the problem in terms of the early forms of street music-making within urban culture, it is fair to look back to an earlier peri-

od (???–2070 BCE), to an era when human civilisation was at a primitive stage of development and writing and music had not yet taken shape. The first evidence of how people expressed their attitude to the world is preserved in rock paintings depicting primitive pantomimic ritual actions. These were based on the modelling of scenes of hunting and warfare, which were believed, in a mystical way, to prepare the achievement of victory in real hunts and military clashes. This process was accompanied by rhythmic ritual songs and dances. In the rock paintings dating from the Neolithic to the Bronze Age discovered in Cangyuan County, Yunnan Province, vivid scenes of pantomimic imitation of battles are depicted. Numerous figures holding

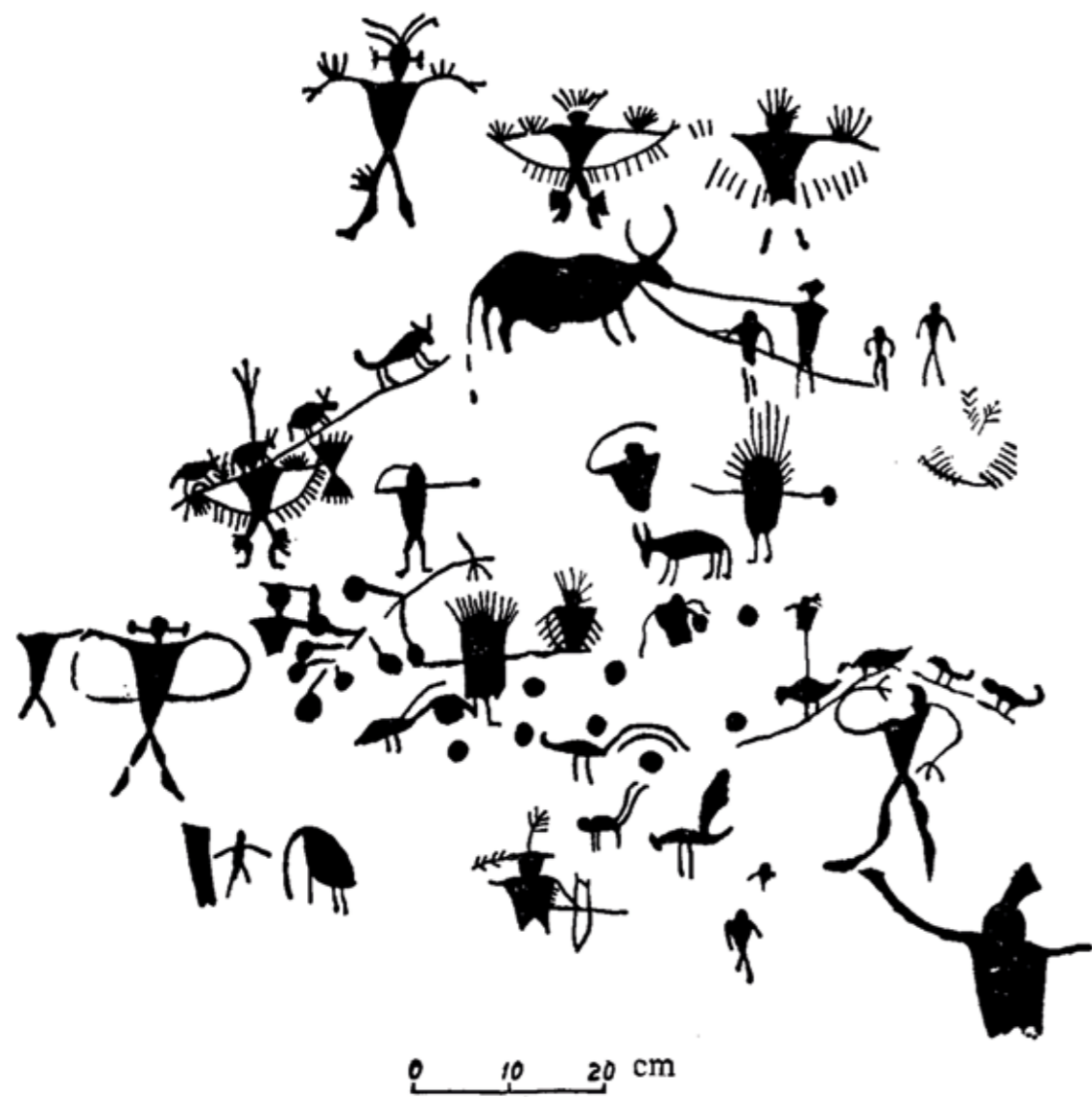


Fig. 1. Rock images of ritual zoomorphic figures in Cangyuan (Yunnan Province), dating from the Neolithic to the Bronze Age. 云南沧源新石器至青铜器时代岩画巫仪拟兽图



Fig. 2. "Programme of performances on the baixi reliefs from the Eastern Han tomb in Beizhai village, Yinan County, Shandong Province: ball-and-sword juggling (tiao wan jian), tumbling falls (zhi dao), pole-climbing (xun zhang), hanging stunts (gen gua), belly-spinning (fu xuan), balancing on a high pole (gao), equestrian acrobatics (ma ji), performances with a dragon (xi long), a phoenix (xi feng), a leopard (xi bao), a fish (xi yu), chariot performances (xi che), the dance with seven plates (qi pan wu), and the Jiangu drum dance (jiangu wu). There are 28 performers. The accompanying musical instruments are: bells (zhong), stone chimes (qing), drum (gu), pellet drum (tao), panpipes (paixiao), vertical flute (shudi), sheng mouth-organ (sheng), zither (se), and xun ocarina (xun). The musical ensemble consists of 22 players. The total number of people on stage is 50."

swords and shields, bows and arrows move in unison [2, pp. 93–94].

This type of performance has its roots in early forms of religious belief and embodies a primitive practice that, through ritual actions, sought to manipulate the "deities" and thereby subjugate the forces of nature and fate.

With the development of agrarian civilisation and the emergence of early states, the original sacrificial ritual actions were transformed into musical and dance performances, some of which continued to accompany sacrificial rites, while others served to entertain rulers. Scholars of pre-Qin texts have discovered a number of accounts of performances held in the open air. The earliest such reference dates back to the Xia dynasty (2070–1600 BCE). It relates that the ruler Qi of Xia, "having assembled all the forces of the state, feasted in the fields, where the bells resounded majestically, the flutes and zithers sounded powerfully, and the dancers of the 'Many Dances' (Wanyu) moved in orderly ranks" [20, pp. 383–384]. Jie of Xia also built an extensive Duanmen (Ceremonial Gate) for female musicians, who "sang in the mornings, and their voices could be heard at three crossroads (that is, in every corner of the realm)" [5, p. 1398].

During the Shang dynasty (1600–1046 BCE), King Zhou (the last ruler of the Shang) specially built a high platform for musical and dance performances, which is recorded in the Historical Record of the Three Kings: "King Zhou ordered the musician Yan to compose popular melodies of the northern outskirts of Zhaoge and seductive dances. Then he erected the Deer Terrace (Lutai), making halls of jade and gates of jasper. The platform of the terrace extended three li in width, its height was one thousand chi, and its construction took seven years" [14, p. 44]. At the same time, "King Zhou gathered a huge number of musicians and actors at Shaqiu for entertainment, created a 'lake of wine and forest of meat' (jiu chi rou lin), and gave himself over to feasting throughout the night" [15, p. 105].

There are also corresponding records concerning sacrificial rites, for example, descriptions of how "...the king establishes seven temples, one altar (tan) and one open ground (shan). The earth is heaped up to make a raised mound — this is called tan; the ground is cleared of vegetation — this is called shan" [18, p. 232]. Initially, tan and shan were used "...for sacrifices to Heaven, Earth, and the ancestors; later they also served for leagues of feudal lords, cer-

emonies of summoning troops, and other events. When performing sacrificial ceremonies to Heaven, Earth, and the spirits on tan and shan, large-scale dance performances were held" [21, pp. 12–13].

All the above-mentioned historical sources indicate that already at the very earliest historical stage there existed large-scale ritual and musical-dance performances held in the open air. This laid the foundation for the development of open-air music within the emerging urban culture.

The first documented evidence of the presence of musical art in the public spaces of Chinese cities dates from the Qin and Han periods. One researcher writes: "...in the period from the Qin dynasty (246–207 BCE) to the Han dynasty (2nd c. BCE — 3rd c. CE), there had already appeared a theatrical art known as baixi ('one hundred entertainments'), which included folk songs, dance, instrumental accompaniment, shadow theatre, puppet theatre, and other theatrical genres. The genre of baixi has survived to the present day and plays an important role in regional traditional theatres of China."

It is clear that baixi (百戏) did not constitute a fully formed, unified, and codified art, but rather a "mixture of different components" that brought together athletic contests, acrobatics and magic tricks, sleight-of-hand, songs, dances, and costumed performances. Archaeological finds make it possible to reconstruct the full diversity of baixi's creative components. Thus, in the Report on the Excavation of an Ancient Tomb with Reliefs in Yinan compiled by a group of archaeologist scholars, a description is given of a relief presented in the form of a baixi performance programme. We reproduce it in full.

This provides vivid, concrete archaeological evidence of the generic richness of baixi (百戏). In the Han period, large-scale baixi performances were likewise held in open spaces — in palace courtyards or on city squares. On the one hand, this was due to the fact that the large number of performers and the profusion of props could not be accommodated indoors; on the other, natural daylight was more conducive to showing large-scale spectacular events. In his study of Han-period arts, Xiao Kanda writes: "As for the even larger-scale musical and dance baixi programmes, they could only be staged in a public square."

The size of the audiences at such performances is indicated by Ban Gu: "In the spring of 108 BCE (the third year of Yuanfeng under Emperor Wudi of the Han), a baixi performance was held in Chang'an,



Fig. 3'. The handscroll *Qingming shanghe tu* by Qiu Ying (Ming dynasty), now in the collection of the Liaoning Provincial Museum (detail with *sitai*).

and spectators came from within a radius of three hundred li." Although historical documents do not specify the exact locations of such events, the estimated number of participants suggests that performances of *baixi* on this scale could only have taken place on city squares.

With the end of the Han dynasty, *baixi* retained its relevance in the following centuries, but it reached a particular peak during the Sui and Tang periods (581–907). An interesting historical fact is recorded by Xian Ziqing: "Once, Emperor Yang of Sui organised a grand *baixi* spectacle in Luoyang, turning an area of eight li — from Duanwu Gate to Jianguo Gate — into 'performance grounds', and along the road additional viewing stands were erected" [16, p. 227]. This suggests that in the Sui period (581–618) the choice of venues for *baixi* performances expanded significantly, going beyond courtyards and square spaces.

In the Tang period (618–907), permanent and relatively fixed performance locations for *baixi* emerged. Qian Yi, a writer of the early Song period (960–1279), notes in his *News from the Southern Quarter*: "The performance grounds of Chang'an

are mainly concentrated at Ci'en, smaller ones at Qinglong, followed by Jianfu and Yongshou. Ci'en, Qinglong, Jianfu and Yongshou were well-known Buddhist monasteries in Chang'an at that time, located respectively in the wards of Jinchang, Xinchang, Heya and Yongle" [13, p. 75]. These performance zones were permanent places where ordinary people could come to watch *baixi*. In addition to these permanent fixed sites, the tradition of spontaneously organised performances in courtyards and square spaces, similar to those of the Han period, continued. Thus Duan Anjie writes that "the 'song contests' (*dusheng yue*) held at the East and West Markets of Chang'an took place on the broad Tianmen Street, that is, Zhuque Avenue" [3, p. 22]. It may be assumed that, numerically, *baixi* performances in urban and market squares predominated. *Baixi* was so popular that it was even initiated by imperial personages: "On every major festival, such as the Festival of Ten Thousand Autumns (the fifth day of the eighth lunar month) and the Lantern Festival (the fifteenth day of the first lunar month), Emperor Xuanzong of Tang (r. 712–756) would hold



Fig. 4. The Qing-period palace edition (*Qingyuan* version) of the handscroll *Qingming shanghe tu* (*Along the River During the Qingming Festival*) is now in the collection of the National Palace Museum, Taipei (detail with *sitai*).

musical, dance, and various *baixi* performances on the southern square of the Qinzheng Pavilion in the Xingqing Palace, allowing nobles and commoners to watch" [24, p. 278].

When speaking of artistic practices in the urban space of the Tang period, it is also necessary to note that, in an open society with freedom of religion (with Buddhism dominant), religious processions accompanied by music formed an important part of musical phenomena taking place on city streets. Ancient texts record: "On the day of tonsure (the taking of monastic vows), more than one thousand five hundred 'music carts' of officials and commoners moved through the streets, and in front of the main hall of the monastery 'Nine-Court Music', 'Music of Breaking the Enemy's Battle Lines' and *baixi* performances were presented" [19, pp. 140–141]. Such religious musical events could rival only the marching bands that accompanied the emperor's outings in their splendour and volume. Researchers of palace records of the Qin dynasty note: "The Jiangnei Jiaofang (Inner Music Bureau at the imperial court) was responsible for

ceremonial guards at the emperor's entrances and exits, predominantly using wind and percussion (*guchui*), bells and drums. Their powerful sounds spread along the Heavenly Avenue (*tianjie*) and the wards (*fang*), and all kinds of musical soundings carried across markets and residential areas. Eventually officials submitted a memorial requesting an end to the phenomenon of mutual competition in loudness between the musical events of the Buddhist monasteries and those of the Jiangnei Jiaofang, as it was excessively noisy" [11, p. 923].

Thus, from the reigns of the Qin and Han dynasties to the Sui and Tang periods (221 BCE–907 CE), the development of early Chinese musical arts in public spaces was characterised by gradual expansion and institutionalisation. This evolutionary process laid the foundation for the emergence, in the Song and Yuan periods, of the more professional and "civilised" *gulan washe* (public entertainment establishments).

After the Tang dynasty, having gone through the troubled era of the Five Dynasties and Ten Kingdoms (907–960), the appearance of *gulan washe* (public

entertainment zones with stages and booths) in the Song dynasty (960–1279) marked the fact that public musical space in ancient China had become more professional and oriented towards the interests of urban residents. Duan Haiyan writes: “With the development of foreign trade, handicrafts, and commerce, the permanent population of cities and towns grew continuously, and the musical culture of the cities also made significant progress. Many performers of court songs and dances, as well as talented folk entertainers, converged on the cities, contributing to the emergence of gulan washe” [4, pp. 129–130].

The washe were large commercial and entertainment establishments in Song-dynasty cities primarily serving the urban citizenry. Within the washe there were certain permanent spaces specifically intended for performances, called gulan. “Each washe could contain more than ten gulan, simultaneously meeting the needs of various kinds of stage art, including lyrical singing (intimate vocal performance in a small setting), ju (a composite stage art with song, dialogue, and acting), puppet theatre (performances using puppets), acrobatics (various physical stunts and feats), storytelling (oral narration of prose tales), dance (rhythmic bodily movement to music), wrestling shows (sumo-type contests popular in the Song period), shadow theatre (performances using silhouettes on a screen), and others” [6, pp. 25–30].

Thanks to rapid economic development and population growth at that time, the washe entertainment districts became widespread in cities, especially in large urban centres such as Bianjing (the capital of the Northern Song dynasty, 960–1127). In *The Eastern Capital: A Dream of Splendour* (Dongjing menghua lu) it is recorded that: “The gulan and washe in Bianjing during the Song dynasty were extremely prosperous; among them were the Sanjia washe, Zhujiao washe, Baokanmen washe, Xinmen washe, Zhouxi washe, Zhouwei washe and others” [10, pp. 122–128]. Among these there were also several large-scale washe: “On the south side of the street lay the entertainment quarter of the San family’s washe. Closer to the north was Zhongwa, and further on, Liwa. In total there were more than fifty theatre structures, large and small, including the Lotus Stage and Peony Stage in Zhongwa, and the Yakshi Stage and Elephant Stage in Liwa. The largest of them could accommodate several thousand people” [9, p. 15]. These texts attest to the great popularity and economic success of the gulan and

washe in the Song period. In the course of their development and flourishing, the phenomenon of public musical space in ancient China, centred on performances in the gulan, gradually reached maturity. It is important to note that the greater part of performances in these entertainment establishments took place on open-air stages under the sky, and only a small portion was held indoors.

After the Song dynasty, stages for musical performances were no longer limited to the gulan and washe. The emergence of new forms of theatrical presentation, such as “performances on sitai” and “performances on boats”, marked a process of diversification of venues intended for various kinds of shows, tied to an even more extensive move from enclosed spaces into open urban zones. Sitai were stages in ancient China specially intended for operatic performances. The idea of their construction originally arose under the influence of the musical pavilions in the gulan. Inspired by these structures, people installed pavilions in open areas, and as a result sitai emerged as special places for performances in public space.

The development of society and the economy and the prosperity of commercial trade promoted the spread of sitai. Their popularity and scale in the Ming (1368–1644) and Qing (1644–1912) periods are reflected in two paintings of the same title, *Along the River during the Qingming Festival* (Qingming shanghe tu). The first, created by the Ming painter Qiu Ying, depicts a performance on an opera stage and is similar in content and composition to the Qing-period version executed by painters of the imperial academy. These works provide direct evidence that street opera performances (sitai) in the Ming and Qing dynasties had become an important form of artistic and entertainment activity in people’s lives.

In addition to the sitai stages erected on land, sources from the Ming and Qing periods also record musical performances on water, the so-called chuanxi (water operas in which water serves as the environment and the boat functions as a theatrical stage). During these eras, marked by the expansion of transport along canals and rivers, chuanxi gradually became very popular. The boats used for chuanxi were called xichuan (theatrical boats designed for opera performances). In contrast to performances on sitai, chuanxi, constrained by the size

1. <https://pan.baidu.com/s/1BuoREG26StgK3QUYnkIO1g>
Extraction code: 8888

of the xichuan, were often small in scale, simple in form, and concise in content. Zhang Dai made two notes on this subject in the late Ming and early Qing periods. The first concerns the experience of watching selected opera scenes on the yacht of the merchant Wang Ruqian: “That night Peng Tianxi first performed opera scenes in the Kunshan² style together with Luo San and Yu Min, and it was incredibly beautiful; then, with Zhu Seng and Xiu Ji, he performed scenes in the Diaojiang³ style, which were no less brilliant” [8, p. 51]. The second note describes how his family built a tall xichuan and named it “louzhuan”⁴: “Our parents (referring to Zhang Dai’s father or other senior members of the family) built a large boat. The day it was completed fell on the fifteenth day of the seventh lunar month, the Mid-Autumn Festival. All the family members, from grandfather down to the youngest generation, gathered there. A stage made of several layers of wooden slats was erected for the performances; there were more than a thousand boats, large and small, carrying spectators from the city and neighbouring villages” [8, p. 125].

It is obvious that in the Ming and Qing periods only people of a certain social status or with sufficient means could own a xichuan. Therefore it was common for officials to rent such theatrical boats — for example, this is mentioned in a passage in Juan 8, entry 33 of Li Liao’s Ming-dynasty work *Jianwen zaji* (Miscellaneous Notes on What I Have Seen and Heard): “When I was in Xunchong, I met a man with the surname Qian, known by the nickname Shiya. His fortune was estimated at around two to three thousand taels of silver (which can be regarded as

2. Kunshan is a musical style of Kun opera, popular in Jiangsu Province.
3. Diaojiang is a folk musical style characteristic of Zhejiang Province.
4. Louzhuan is a large, multi-story ship equipped for hosting entertainment events, including opera performances.

REFERENCES

- Ban, G. 1991. *Hanshu* 汉书 [History of the Han Dynasty], vol. 6 “Wudi ji” 武帝纪, Zhonghua shuju, Beijing, China, pp. 155–176. ISBN:7-101-00514-9.
- Wang, N. 1985. *Yunnan Cangyuan yanhua de faxian yu yanjiu* 云南沧源岩画的发现与研究 [The discovery and study of the rock paintings in Cangyuan, Yunnan], Wenwu chubanshe, Beijing, China.
- Duan, A. 1985. Yuefu zalu 乐府杂录 [Miscellaneous records on the Music Bureau], Zhonghua shuju, Beijing, China. ISBN:978-7-101-0798-1.
- Duan, H. 2014. “Commercial music culture in the Song dynasty as seen through washe and goulun” [Cong “wasi, goulun” kan Songdai shangye yinyue wenhua 从“瓦肆、勾栏”看宋代商业音乐文化], *Lantai shijie* 兰台世界, no. 34, pp. 129–130. DOI:10.16565/j.cnki.1006-7744.2014.34.035.
- Li, X. and Liang, Y. 1993. *Guanzi jiaozhu* 管子校注 [Collated and annotated Guanzi], Zhonghua shuju, Beijing, China. ISBN:7-101-02483-1.

6. Li, C. 2000. "Goulan": A millennium-old legacy" [Qiannian yiyun hua "goulan" 千年遗韵话“勾栏”], *Chinese Classics and Culture [Zhongguo dianji yu wenhua 中国典籍与文化]*, no. 3, pp. 25–30. DOI:10.16093/j.cnki.ccc.2000.03.004.
7. Li, L. (Ming) 明·李乐. 1986. *Jianwen zaji 见闻杂记 [Miscellaneous notes on what I have seen and heard]*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai, China, vol. 2.
8. Zhang, D. (Ming) 明·张岱. 2018. *Tao'an mengyi-Xihu mengxun 陶庵梦忆·西湖梦寻 [Tao'an's dream memories; Searching for West Lake in dreams]*, in Lu Wei and Zheng Lingfeng (ed.), *Zhejiang guji chubanshe, Hangzhou, China. ISBN 978-7-5540-1327-4.*
9. Meng, Y. 1982. *Dongjing menghua lu, juan 2 "Dong jiaolou jiexiang" 东京梦华录·卷二·东角楼街巷 [Dreams of Splendour in the Eastern Capital, juan 2: 'Streets and lanes by the East Corner Tower']*. Zhongguo shangye chubanshe, Beijing, China.
10. Meng, Y. 1998. *Dongjing menghua lu, juan 5 "Jingwa yiji tiao" 东京梦华录·卷五·京瓦伎艺条 [Dreams of Splendour in the Eastern Capital, juan 5: 'Performing arts in the tile districts of the capital']*, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, China. ISBN 7-5039-1795-4.
11. Dong, G. (Qing) 清·董诰 (ed.). 1990. *Quantangwen 全唐文 [Complete prose of the Tang]*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai, China, vol. 2, juan 207. ISBN 7-5325-0854-4.
12. Fu, J. 傅谨 (主编) (ed.). 2011. *Jingju lishi wenxian huibian: Qingdai juan 京剧历史文献汇编·清代卷 [Collected historical documents on Peking opera: Qing dynasty]*, Fenghuang chubanshe, Nanjing, China, vol. 8, pp. 12–52. ISBN 978-7-5506-0165-9.
13. Qian, Y. (Song) 宋·钱易. 2002. *Nanbu xinshu 南部新书 [New book of the Southern Capital]*, juan W 戊卷, Zhonghua shuju, Beijing, China. ISBN 7-101-03507-8.
14. Zheng, Q. (Song) 宋·郑樵. 1988. *Tongzhi 通志 [Comprehensive records]*, vol. 1, juan 3 shang 《卷三上》"San wang-Shang" 三王·商, Zhejiang guji chubanshe, Hangzhou, China. ISBN 7-80518-040-1.
15. Sima, Q. 2000. *Shiji 史记 [Records of the Grand Historian]*, Zhonghua shuju, Beijing, China. ISBN 7-101-02128-X.
16. Xian, J. 2014. "Theatre space in Shanghai during the Republican period (1912–1949)" [Minguo shiqi Shanghai juchang yanjiu (1912–1949) 民国时期上海剧场研究 (1912~1949)], Ph.D. Thesis, Shanghai Theatre Academy.
17. Xiao, K. 1991. *Handai yuewu baixi yishu yanjiu 汉代乐舞百戏艺术研究 [A study of musical, dance and variety arts in the Han dynasty]*, Wenwu chubanshe, Beijing, China. ISBN 7-5010-0579-6.
18. Gao, S. (Tang) 唐·高适. 1984. *Gaoshi ji jiaozhu 高适集校注 [Collated and annotated collected works of Gao Shi]*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai, China. CN 10186.436.
19. Hui, L., Yan, C. and Sun, Y. (ed.). 1983. *Huilian 慧立撰, 彦棕笺, 孙毓堂、谢方点校 Da Ci'en si sanzang fashi zhuan 大慈恩寺三藏法师传 [The life of the Tripitaka Master of the Great Ci'en Monastery]*, Zhonghua shuju, Beijing, China.
20. Wu, Y. and Sun, Y. 1993. *Wu Yujiang · Sun Yizhang Mozi jiaozhu 吴毓江·孙诒让墨子校注 [Collated and annotated Mozi]*, Zhonghua shuju, Beijing, China. ISBN 7-101-01015-6.
21. Hao, X. 2023. "Temple theatres in the Jinzhong region during the Ming and Qing periods" [Ming Qing shiqi Jinzhong diqu shenmiao juchang yanjiu 明清时期晋中地区神庙剧场研究], Master's Thesis, Southwest University. DOI: <https://doi.org/10.27684/d.cnki.gxndx.2023.002371>.
22. Huang, Y. 2016. "The place of Henan opera in the history of Chinese traditional theatre" [Henan xi'yiju zai Zhongguo chuantong xiju fazhan shi shang de diwei 河南戏曲在中国传统戏剧发展史上的地位], *In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies [V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniia i kul'turologii]*, no. 3(58), p. 38.
23. Zeng, Z. and others. 1956. *Yinan gu huaxiangshi mu fajue baogao 沂南古画像石墓发掘报告 [Excavation report on an ancient pictorial-stone tomb in Yinan]*, Wenwu guanli ju, Ministry of Culture PRC, Beijing, China.
24. Zheng, F. 1987. *Zheng Fan Kaitian chuanxin ji 郑繁开天传信记 [Record of the transmission of true reports from the opening of Heaven]*, in Ji, Y. (ed.) 纪昀 (编) *Siku quanshu-zibu-xiaoshuojia lei er-yiwen zhi shu 四库全书·子部·小说家类二·异闻之属*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai, China, vol. 1042, p. 810.

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-123-137

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ ЯВЛЕНИЯ МУЗЫКИ ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВ В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация: Статья представляет собой комплексное исследование исторических корней и траектории развития феномена музыки открытых пространств (тяньиньюэ) в контексте китайской городской культуры. Цель работы — проследить непрерывную эволюцию публичного музицирования от её истоков до становления как устойчивой культурной традиции. Автор выявляет тройственный генезис этого явления, восходящий к синкретическому искусству «Байси», церемониальным представлениям и народному уличному театру. В основе методологии лежит историко-культурный анализ, позволяющий последовательно рассмотреть ключевые этапы трансформации. Исследование начинается с анализа архаических ритуально-мистических практик эпох Ся и Шан, трансформировавшихся в масштабные придворные празднества на открытом воздухе. Далее детально исследуется расцвет «Байси» в периоды Хань, Суй и Тан, когда представления вышли на городские площади и улицы, став массовым зрелищем. Особое внимание уделяется этапу профессионализации и коммерциализации в эпоху Сун,

связанному с появлением специализированных развлекательных кварталов «Гуланьвасы». Завершает исторический обзор анализ диверсификации площадок в период династии Мин и Цин, включая стационарные уличные сцены «Ситай» и уникальные «оперы на воде» («Чуаньси»). Основной вывод статьи заключается в том, что на протяжении тысячелетий публичная музыкальная практика в Китае демонстрировала устойчивую тенденцию к институционализации, росту масштабов и усложнению форм, напрямую завися от развития городской среды, экономики и социальных запросов. Эта глубокая историческая традиция сформировала уникальный культурный код, предопределивший всеобъемлющий, адаптивный и чрезвычайно разнообразный характер бытования музыки в современных общественных пространствах Китая.

Ключевые слова: музыка открытых пространств (тяньиньюэ), китайская городская культура, Байси, Гуланьвасы, Ситай, Чуаньси, публичное музицирование, ритуальные практики.

Практика проведения открытых музыкальных мероприятий (тяньиньюэ) имеет в Китае глубокие исторические корни. Траектория ее развития неразрывно связана с культурной традицией городских поселений. Данное явление — не разрозненный фрагмент истории, а чёткая линия, протянувшаяся сквозь века. Чтоб понять природу его бытования в современном городе, важно проследить процесс формирования и трансформации музыки городских пространств в китайской культурной традиции, имеющей тройственный генезис — искусство Байси, церемониальные

представления и шествия, народный уличный театр, чему и посвящена данная статья.

Но прежде чем рассматривать проблему в аспекте бытования ранних форм уличного музицирования в рамках городской культуры, будет справедливым заглянуть в более ранний период (??? → 2070 г. до н.э.), в эпоху, когда человеческая цивилизация находилась на первобытной стадии развития, а письменность и музыка ещё не сформировались. Первые свидетельства о том, как выражали люди свое отношение к миру, запечатлены в наскальных рисунках,

представляющих примитивные пантомимические обрядовые действия. Их основу составляло моделирование сцен охоты и войны, мистически готовившее достижение победы в реальной охоте и военных столкновениях. Этот процесс сопровождался ритмичными обрядовыми песнями и плясками. В наскальных рисунках эпохи от неолита до бронзового века, обнаруженных в уезде Цаньюань провинции Юньнань, запечатлены яркие сцены пантомимической имитации сражений. Множество людей с мечами и щитами, с луками и стрелами в руках, совершают единовременные движения [2, с. 93–94]:

Этот вид представления уходит корнями в ранние формы религиозных верований, воплощая собой примитивную практику, которая посредством ритуальных действий пыталась манипулировать «божествами» и тем самым подчинять силы природы и судьбы.

С развитием земледельческой цивилизации, когда возникли ранние государства, первобытные жертвенные ритуальные действия трансформировались в музыкально-танцевальные представления, одни из которых по-прежнему сопровождали обряды жертвоприношений, а другие служили развлечению правителей. Так исследователи древних текстов до Циньского периода обнаружили ряд свидетельств о представлениях, проходящих на открытом воздухе. Первое такое упоминание относится к династии Ся (2070–1600 гг. до н.э.). Оно повествует о том, что правитель Ци Ся, «собрав все силы государства, пировал в полях, где величественно гудели колокола, мощно звучали свирели и цитры, а танцоры «Ванью» двигались стройными рядами» [20, с. 383]. Цзе Ся также построил обширную Дуаньмэнь (Парадные ворота) для музицирующих женщин, которые «пели по утрам, и их голос доносился до трех перекрестков (то есть до всех уголков государства.)» [5, с. 1398].

В период династии Шан (1600–1046 гг. до VIII века н.э.) Чжоу-ван (последний правитель династии Шан) специально построил высокую площадку для музыкальных и танцевальных выступлений, о чем есть письменное свидетельство в Исторической записи о трех царях: «Чжоу-ван приказал музыканту Яню сочинить простонародные мелодии северных окраин Чжаогэ и соблазнительные танцы. Затем он возвел оленью террасу (Лутай), создав из нефрита залы и яшмовые врата. Площадка террасы достигала трёх ли в ширину,

высота — тысячи чи, и строительство заняло семь лет» [14, с. 44]. В то же время, «Чжоу-ван собрал в Шацю огромное количество музыкантов и актёров для развлечений, устроив «цзючи жоулинь» (Озеро из вина и лес из мяса), и предавался пирам всю ночь напролёт» [15, с. 105].

В отношении ритуальных жертвоприношений также имеются соответствующие записи, например, свидетельства о том, каким образом «...царь основывает семь храмов, один алтарь (тан) и один просторный участок (шань). — Землю накапывают, делая ее возвышением — это называется тан; участок очищают от растительности — это называется шань» [18, с. 232]. Первоначально тан и шань использовались для «...жертвоприношений небу, земле и предкам; позже они стали применяться также для союзнических собраний феодалов, церемоний призыва войск и других мероприятий. При проведении церемоний жертвоприношений небу, земле и духам на тан и шань устраивались масштабные танцевальные выступления» [21, с. 12–13].

Все вышеупомянутые исторические источники свидетельствуют, что уже на самом раннем историческом этапе сформировался опыт проведения масштабных ритуальных и музыкально-танцевальных развлекательных действий на открытом воздухе. Это заложило основу для развития музыки открытых пространств в рамках возникающей городской культуры.

Первые зафиксированные в исторических документах свидетельства бытования музыкального искусства в общественном пространстве китайских городов датированы эпохами Цинь и Хань. Исследователь пишет: «...в период со времен династии Цинь (246–207) до династии Хань (II в. до н.э. — III в. н.э.) уже появилось театральное искусство, называемое байси («сто театральные представления»), которое включало народные напевы, танец, инструментальное сопровождение, театр теней, театр марионеток и другие жанры театрального искусства. Жанр байси сохранился до наших дней и играет важную роль в региональных традиционных театрах Китая» [22, с. 38].

Очевидно, что «Байси» (百戏) не представляло собой сформированного, цельного и нормированного искусства, а являлось «смесью из разных компонентов», объединяющей спортивные состязания, акробатику и магию, фокусы, песни, танцы и костюмированные представления. Воссоздать все многообразие творческих составляющих

«байси» позволяют археологические памятники. Так в Отчёте о раскопках древней гробницы с рельефными изображениями в Ийнане, составленном группой ученых-археологов, дано описание барельефа, представленное в виде Программы представлений «байси». Приведем его полностью. «Программа представлений на барельефах о “байси” из восточногоаньской могилы династии Восточная Хань в селе Бэйчжай уезда Ининь провинции Шаньдун: jого с мячами и мечом (跳丸剑), падение с переворотами (掷倒), подъем мя шест (寻橦), висание трюки (跟挂), вращения мя животе (腹旋), балансировка мя высоким столбе (高), экипажные трюки (马技), представления с драконом (戏龙), фениксом (戏凤), леопардом (戏豹), рыбой (戏鱼), представления с колесницей (戏车), танец с семью тарелками (七盘舞), танец с барабаном Цзяньгу (建鼓舞). Участников представлений — 28 человек. Типы сопровождающих музыкальных инструментов: колокола (钟), каменные колокола (磬), барабан (鼓), тубан (鼗), панфлейта (排箫), вертикальная флейта (竖笛), сень (笙), се (瑟), кунь (埙). Музыкальный ансамбль — 22 человека.Общее количество людей на сцене — 50 человек». [23, с. 60-61].

Это яркое наглядное археологическое свидетельство жанрового богатства «байси» (百戏). В эпоху Хань масштабные представления «Байси» также проводились на открытых площадках — в городских дворах или на площадях. С одной стороны, это было связано с тем, что большое количество артистов и обилие реквизита не могло разместиться в закрытом пространстве; с другой, — естественное дневное освещение более способствовало демонстрации крупных зрелищных событий. Исследуя искусства эпохи Хань, Сяо Канда пишет: «Что касается еще более масштабных представлений музыкальных и танцевальных программ Байси, то их можно было проводить только на площади» [17, с. 366].

На численность зрителей на таких представлениях указывает Бан Гу: «В весне 108 г. до н.э. (третий год Юанфэн императора Уди династии Хань) в Чаньане было проведено представление «Байси», на которое пришли зрители из радиуса трехсот ли» [1, с. 172]. Хотя исторические документы не уточняют конкретные места проведения такого рода событий, но по предполагаемому числу участников можно заключить, что столь масштабные «Байси» могли быть реализованы только на городских площадях.

С окончанием эпохи Хань, «Байси» сохранило свою актуальность и в последующие столетия, но особого расцвета достигло в эпохи Суй и Тан (581–907 гг.) В работе Сянь Цзичина содержится интересный исторический факт. «Император Суй Ян-ди однажды устроил в Лояне грандиозный смотр «байси», превратив территорию в восемь ли — от ворот Дуанью до ворот Цзяньго — в «театральные площадки», а вдоль дороги были дополнительно возведены зрительские трибуны.» [16, с. 227]. Из этого следует, что выбор места проведения представлений «Байси» в эпоху Суй (581–618 гг.) существенно масштабировался, выйдя, за рамки дворовых и площадных пространств.

В эпоху Тан (618–907 гг.) появились постоянно действующие и относительно фиксированные сценические локации для представлений «Байси». Цянь И, писатель раннего периода Сун (960–1279 гг.), в своей книге «Новости о Южной части» записал: «Театральные площадки Чаньана в основном сосредоточены в Циэньэнь, меньшие — в Цинлоне, затем следуют Цзяньфу и Юншоу. Циэньэнь, Цинлон, Цзяньфу и Юншоу были известными буддийскими монастырями Чаньана того времени, расположенными соответственно в кварталах Цзиньчан, Синьчан, Хаюа и Юнло» [13, с. 75] Эти театральные зоны были постоянными местами, где обычные люди могли прийти на представления «Байси». Кроме вышеупомянутых постоянно действующих фиксированных мест, сохранялась и традиция спонтанно организуемых представлений в дворовых и площадных пространствах, подобных тем, что существовали в эпоху Хань. Так Дуань Анцзэ пишет, что ««песенные состязания» (душэньюэ), проводимые на восточном и западном рынках Чаньана, проходили на широкой улице Тяньмэнь, то есть улице Чжуэцзюэ» [3, с. 22]. Можно предположить, что в количественном плане представления «Байси» на городских и рыночных площадях преобладали. Искусство «Байси» было столь популярным, что инициировалось даже императорскими особами: «Каждый раз в большие праздники, такие как Праздник Тысячелетия (пятое число восьмого лунного месяца) и Праздник Первого-Финального Полнолуния (пятнадцатое число первого лунного месяца), император Сюаньцзунь Таня (правил в 712–756 гг.) устраивал на южной площади павильона Циэньэнь в дворце Синьхюнь музыкальные, танцевальные

и многообразные представления «Байси», разрешая дворянам и простым людям наблюдать» [24, с. 278].

Говоря о бытовании искусств в городском пространстве эпохи Тан, нельзя не сказать о том, что будучи открытым обществом со свободой вероисповедания (при доминировании буддизма), важной частью музыкальных явлений, осуществляемых на улицах городов, были религиозные шествия, сопровождаемые музыкой. В древних текстах записано: «В день пострига (принятия монашеских обрядов) более чем одна тысяча пятьсот «музыкальных повозок» чиновников и обычных людей передвигались по улицам, а перед главным залом монастыря исполнялись «Девятидворовое музицирование», «Музыка разбиения вражеских строев» и проходили представления Байси». [19, с. 140–141]. Такие религиозные музыкальные мероприятия по пышности и громкости могли соперничать только с марширующими оркестрами при выездах императора. Исследователи дворцовых записей династии Цинь, указывают: «Цзянней цзяофан (внутренний музыкальный департамент при императорском дворе) отвечал за церемониальные стражи при выходах и входах императора, преимущественно используя трубные и ударные инструменты (гучуй), колокола и барабаны. Мощные звуки прозвучали на небесной улице (тяньцзе) и кварталах (фань), а все виды музыкальных звучаний распространялись по рынкам и жилым кварталам. В итоге чиновники подавали ходатайство об остановке явления взаимного соперничества в громкости между музыкальными мероприятиями буддийских монастырей и цзянней цзяофана, так как это было чрезмерно шумно» [11, с. 923]. Таким образом, за период правления династий Цинь и Хань до эпох Суй и Тан (221 г. до н.э. — 907 г. н.э.) развитие ранних китайских музыкальных искусств в общественных пространствах характеризовалось постепенным расширением и институционализацией. Данный эволюционный процесс заложил основу для возникновения более профессиональных и цивилизованных «гуланьвасы» (Народные увеселительно-зрелищные заведения) в периоды Сун и Юань.

После Танской династии, пережив периода смуты Пяти династий и Десяти королевств (907–960 гг. н.э.), к Сунской династии (960–1279 гг.) появление «гуланьвасы» (публичных зон для развлечений с сценами и киосками) ознаменовало, что

публичное музыкальное пространство в древнем Китае стало более профессиональным и ориентированным на интересы горожан.

Дуань Хайянь пишет: «С развитием внешней торговли, ремесел и коммерции постоянное население городов и поселков непрерывно росло, а музыкальная культура городов также получила значительный прогресс. Многие исполнители придворных песен и танцев, а также талантливые фольклорные артисты стягивались в города, способствуя появлению гуланьвасы.» [4, с. 129–130]. Васы — крупные коммерческие и развлекательные заведения в городах Сунской династии, преимущественно ориентированные на гражданский слой населения. В васы имеются некоторые постоянные площадки, специально предназначенные для выступлений которые называются гулан. «Каждый васы мог вмещать более десяти гулан, одновременно удовлетворяя потребности различных видов сценического искусства, включая мелодичное пение (интимное песенное исполнение в малом кругу), цзюй (комплексное сценическое искусство с песней, диалогом и актерским исполнением), кукольный театр (искусство представлений с использованием кукол), акробатику (различные физические трюки и упражнения), рассказывание повестей (устное исполнение прозаичных сюжетов), танцы (ритмические движения тела под музыку), сумо (традиционный японский вид борьбы, популярный в Китае в эпоху Сунской династии), теневой театр (представления с использованием теней на экране) и другие.» [6, с. 25–30].

Благодаря быстрому экономическому развитию и росту населения в то время, «васы» как места развлечений широко распространились в городах, особенно в крупных, таких, например, как Бяньцзянь (столица Северной Сунской династии, 960–1127 гг.). В книге «Память о Восточно-столичном блеске» (Дуньцзинь мэньхуа лю) записано: «Гуланясы и васы в Бяньцзяне в эпоху Сунской династии были очень процветающими, среди них — Саньцзя Васы, Чжуцзя Васы, Баоканмэнь Васы, Синьмэнь Васы, Чжоуси Васы, Чжоуэй Васы и другие» [10, с. 122–128]. Среди них также было несколько масштабных «васы», например: «На южной стороне улицы находился увеселительный квартал васы семьи Сан. Ближе к северу был Чжунва, а далее — Лива. Всего здесь насчитывалось более пятидесяти театральных построек, больших и малых, среди которых

Лотосовая сцена и Пионовая сцена в Чжунва, а также Сцена Якши и Слоновая сцена в Лива. Самые крупные из них могли вместить несколько тысяч человек» [9, с. 15]. Приведенные тексты фиксируют высокую популярность «гуланясы» и «васы» в эпоху Сунской династии, а также их экономическую успешность. В процессе развития и процветания феномен публичного музыкального пространства в древнем Китае, сосредоточенный вокруг представлений в «гуланях», постепенно достиг зрелости. Важно отметить, что большая часть представлений в этих увеселительных заведениях проходила на открытых площадках под небом, и лишь небольшая часть — в закрытых помещениях.

После Сунской династии сцены для музыкальных представлений не ограничивались только «гуланясами» и «васами». Появление новых форм театральных представлений, таких как «спектакли на Ситай», «спектакли на кораблях» и другие, ознаменовало процесс диверсификации локаций, предназначенных для разного рода представлений, связанных с еще более масштабным выходом из закрытых — в открытые городские зоны. Поясним, что Ситай — сцена в древнем Китае, специально предназначенная для оперных представлений. Идея её создания первоначально возникла под влиянием музыкальных павильонов в (гуланях). Вдохновленные этими сооружениями, люди установили павильоны на открытой площадке, в результате чего появилось ситай — специальное место для выступлений в публичном пространстве.

Развитие социума, экономики и процветание коммерческой торговли способствовали развитию ситай. Их популярность и размах в периоды Минской (1368–1644 гг.) и Циньской (1644–1912 гг.) династий отражен в двух одноименных картинах «Рисунок весеннего праздника на берегу реки Циньмин» («Циньминшангхэ ту»). Первая, созданная художником Минской династии Цзю Юйном, изображающая представление на оперной сцене, аналогична по содержанию и композиции картине периода Циньской династии, исполненной художниками императорской академии. Это прямые свидетельства того, что уличные оперные представления (ситай) в период Минской и Циньской династий стали важным видом художественной и развлекательной деятельности в жизни людей.

Помимо ситай, сооруженных на суше, в периоды Минской и Циньской династий сохранились

записи о музыкальных представлениях на воде так называемые чуаньси (опера на воде, где вода выступает в роли среды, а корабль — выполняет функцию театральной сцены). В эти эпохи, характеризующиеся расширением сообщений по каналам и рекам, чуаньси постепенно стали очень популярными. Корабли, используемые для проведения чуаньси, назывались сичуань (корабль предназначенный для оперных представлений). В отличие от выступлений на ситай, чуаньси, ограниченные размерами сичуань, часто отличались небольшим масштабом, простотой формы и лаконичностью содержания. Об этом в конце Минской и начале Циньской династий сделал две записи Чжан Дай. Первая касается процесса просмотра отдельных оперных сцен на яхте купца Ван Жуцяня: «В ту ночь Пэн Тяньси сначала с Ло Санем и Юй Минем исполнил оперные сцены в стиле куньшань¹, и это было невероятно красиво; затем с Чжу Сэнем и Сю Цзи выполнял сцены в стиле диаоцзян², что было не менее блестяще» [8, с. 51]. Вторая запись посвящена тому, как его семейство построило высокий «сичуань» и наделило его названием «луочжуань»³: «Наши родители (относится к отцу Чжан Дая или другим старейшим членам семьи) построили большой корабль. День его завершения пришелся на 15-е число седьмого лунного месяца — Праздник Середины Лета. Все члены семьи, от деда до младших поколений, собрались здесь. Для представлений установили сцену из нескольких слоев деревянных реек; кораблей со зрителями из города и близлежащих деревень, больших и маленьких, насчитывалось более тысячи.» [8, с. 125].

Очевидно, что в периоды Минской и Циньской династий «сичуань» могли владеть только лица с определенным социальным статусом или достатком. Поэтому было распространено арендование «сичуань» чиновниками — например, об этом говорится в записи 33 главы 8-го тома книги Ли Ляо «Заметки о виденном и слышанном» («Цзянвэн цацзи») Минской династии: «Когда я был в Сюньчжунэ, я встретил человека по фамилии Цянь, известного под прозвищем Шия. Его

1. Куньшаньцзян — музыкальный стиль оперы Кунь, распространенный в провинции Цзянсу

2. Диаоцзян — народный музыкальный стиль, характерный для провинции Чжэцзян

3. Луочжуань — большой многоэтажный корабль, оборудованный для проведения развлекательных мероприятий, в том числе оперных представлений.

состояние оценивалось примерно в две-три тысячи лянов серебра (что можно считать средним достатком), однако он нанимал богато украшенные театральные лодки, путешествовал в сопровождении певиц и актёрских трупп, и повсюду за ним следовали звуки музыки и песен, привлекая всеобщее внимание и вызывая пересуды» [7, с. 687].

Сохранилась также запись периода Циньской династии о несчастном случае, произошедшем во время просмотра «чуаньси»: «Датуньцзяо (мост Датунь) располагался внутри Маленькой Западной двери. На обоих берегах реки находились рынки и магазины, не оставалось ни единого свободного места; река была узкой и мелководной. Летом тридцать девятого года правления Ваньли (1611 г.) кто-то организовал чуаньси. Многие люди стояли на мосту, наблюдая за представлением, а люди на кораблях пришвартовались под мостом, чтобы укрыться от жары. Когда солнце начало клониться к западу, мост рухнул. Количество погибших было неисчислимо, вода в реке

стала красной от крови» [12, с. 31]. Это косвенно свидетельствует о том, что в то время «чуаньси» — форма музыкальных представлений на открытом воздухе — была чрезвычайно популярна.

По мере поступательного социально-экономического развития древнего Китая духовные потребности населения возрастали, что способствовало эволюции музыкального искусства, бытовавшего в общественных пространствах. От первых первобытных племён до последней феодальной династии (Цин) развитие публичной музыки демонстрировало тенденции к масштабированию, диверсификации и профессионализации. Рассмотренные музыкальные практики прошлого сформировали традицию, следуя которой пространство городов Китая XXI века декорировано множественными музыкальными явлениями. Так на фундаменте исторических артефактов сложился современный феномен китайской публичной музыки, который можно охарактеризовать как вездесущий и многообразный.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бан, Гу. История династии Хань. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 1991. — Том 6. «Хроника императора Уди». — С. 155–176. ISBN:7-101-00514-9. 班固·汉书 [M] · 北京: 中华书局 1991 · 卷6《武帝纪》155–176 页 ISBN:7-101-00514-9.
- Ван, Ниншэн. Открытие и исследование наскальных рисунков в Цаньюане (провинция Юньнань). — Издательство «Вэньу», 1985. — 130 с. 《云南沧源岩画的发现与研究》—文物出版社·汪宁生·1985年版 130页.
- Дуань, Анцзэ. Заметки о музыкальных отделах. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 1985. — 159 с. ISBN:978-7-101-0798-1. 段安节·乐府杂录[M]·北京: 中华书局·1985. 159页 ISBN:978-7-101-0798-1.
- Дуань, Хайянь. О коммерческой музыкальной культуре в период Сунской династии на примере Васы и Гоулана // Мир Лантай. — 2014. — № 34. — С. 129–130. DOI: 10.16565/j.cnki.1006-7744.2014.34.035. 段海燕《从“瓦肆·勾栏”看宋代商业音乐文化》// 兰台世界. — 2014. — № 34. — P. 129–130. DOI: 10.16565/j.cnki.1006-7744.2014.34.035.
- Ли, Сянфэнь, Лян, Юньхуа. Комментарии и текстовая критика к «Гуаньзы». — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 1993. — 1545 с. ISBN:7-101-02483-1. 李翔凤·梁运华·管子校注 [M] · 北京: 中华书局·1993·1545 页 ISBN:7-101-02483-1.
- Ли, Чжунь. О Гоулане — наследии тысячелетий // Китайские классические тексты и культура. — 2000. — № 3. — С. 25–30. DOI: 10.16093/j.cnki.ccc.2000.03.004. 李纯.千年遗韵话“勾栏” [J]. 中国典籍与文化, 2000, (03):25–30. DOI:10.16093/j.cnki.ccc.2000.03.004.
- (Мин) Ли, Лё. Разрозненные записки о виденном и слышанном (Часть вторая). — Шанхай: Издательство шанхайских древних текстов, 1986. — 1068 с. CN:10186.654. (明)李乐:《见闻杂记》(下)·上海古籍出版社1986年版·1068页 CN:10186.654.
- (Мин) Чжан, Дай. Воспоминания в мечтах о Таоань и Поиск по Западному озеру в мечтах / [Ред.: Лу Вэй и Чжэн Линфэнь]. — Ханчжоу: Издательство чжжэнцзяньских древних текстов, 2012. — 394 с. ISBN:978-7-5540-1327-4. (明)张岱:《陶庵梦忆·西湖梦寻》·路伟·郑凌峰点校·浙江古籍出版社2018年版·394页 ISBN:978-7-5540-1327-4.
- Мэнь, Юанлао. Памяти о Восточно-столичном блеске, Глава 2: «Улицы и переулки у Восточного углового башни». — Пекин: Издательство китайского коммерческого дела, 1982. — 332 с. 孟元老《东京梦华录》卷二《东角楼街巷》[M]. 北京: 中国商业出版社·1982. 332页.
- Мэнь, Юанлао. Памяти о Восточно-столичном блеске, Глава 5: «Исполнительские искусства цзинва». — Издательство культуры и искусства, 1998. — 469 с. ISBN:7-5039-1795-4. 孟元老《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺条》[M] 文化艺术出版社 1998. 469页 ISBN:7-5039-1795-4.
- (Цинь) Дун, Гао. Полное собрание сочинений династии Тан. — Шанхай: Издательство Шанхайского древнего книг, 1990. — Т. 207, ч. 2. — 4598 с. ISBN:7-5325-0854-4. (清)董诰编:《全唐文》,第2册·卷二百七·上海古籍出版社1990年版 4598页 ISBN:7-5325-0854-4.
- Сборник исторических документов о Пекинской опере. Династия Цинь, Том 8 / [Гл. ред.: Фу, Цзинь]. — Нанкин: Издательство Фэнхуан, 2011. — С. 12–52. ISBN:978-7-5506-0165-9. 《京剧历史文献汇编·清代卷》(8)·傅谨主编,凤凰出版社2011年版·12–52页 ISBN:978-7-5506-0165-9.
- (Сун) Цянь, И. Замечания о Южной столице». — Издательство «Чжунхуа», 2002. — Том В. — 183 с. ISBN:7-101-03507-8. 《南部新书》(戊卷) — 中华书局·钱易撰·2002年版·183页 ISBN:7-101-03507-8.
- (Сун) Чжэнь, Цяо. «Тунчжи», том 3, часть 1: «Три царя · Шан». — Ханчжоу: Издательство «Чжжянчжоу древнекитайских текстов», 1988. — Том 1. — 1111 с. ISBN:7-80518-040-1. (宋)郑樵:《通志》·卷三上《三王·商》·杭州:浙江古籍出版社·1988年·第1册·1111页 ISBN:7-80518-040-1.
- Сыма, Цянь. Шицзи. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 2000. — 2545 с. ISBN:7-101-02128-X. 司马迁·史记 [M] · 北京: 中华书局·2000. 2545页 ISBN:7-101-02128-X.
- Сянь, Цицин. Исследование театрального пространства Шанхая в период Республики (1912–1949). — Шанхайская театральная академия, 2014. — 432 с. 贤骥清.民国时期上海剧场研究(1912~1949) [D]. 上海戏剧学院, 2014. 432页.
- Сяо, Канда. Исследование искусства музыкальных, танцевальных и многообразных представлений эпохи Хань. — Пекин: Издательство Культурного наследия, 1991. — 381 с. ISBN:7-5010-0579-6. 萧亢达·汉代乐舞百戏艺术研究 [M] · 北京: 文物出版社1991. 381页 ISBN:7-5010-0579-6.
- (Тан) Гао, Ши. Комментарии и текстовая критика к собранию стихотворений Гао Ши. — Шанхай: Издательство «Шанхай древнекитайских текстов», 1984. — 411 с. CN:10186.436. (唐)高适:《高适集校注》·上海:上海古籍出版社·1984年·411页 CN:10186.436.
- (Тан) Хуэй, Ли. Жизнь монаха Тсанцзянь из Большого Циэньэньского монастыря / [ред. Янь, Цун; сверка и ком. Сунь, Юйтань и Се, Фан]. — Пекин: Издательство Чжунхуа, 1983. — 241 с. (唐)慧立撰,彦棕笺,孙毓堂·谢方点校:《大慈恩寺三藏法师传》,中华书局1983年版 241页.
- У, Юцзян, Сун, Ижан. Комментарии и текстовая критика к «Моцзы». — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 1993. — 1096 с. ISBN:7-101-01015-6. 吴毓江·孙诒让·墨子校注 [M]. 北京:中华书局·1993. 1096 页 ISBN:7-101-01015-6.
- Хао, Сяокай. Исследование храмовых театров региона Цзюнджун в периодах Мин и Цинь. — Университет Сюньнань, 2023. — 168 с. 郝晓凯.(2023). 明清时期晋中地区神庙剧场研究. 硕士学位论文, 西南大学. DOI: <https://doi.org/10.27684/d.cnki.gxndx.2023.002371>. 168页.
- Хуан, Яхуэй. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2016. — № 3(58). — С. 38.
- Цзэн, Чжаобин и др. Отчёт о раскопках древней гробницы с рельефными изображениями в Ийнане. — Управление по делам культурного наследия Министерства культуры КНР, 1956. — 148 с. 《沂南古画像石墓发掘报告》 文化部文物管理局·曾昭炳等·1956年版. 148页.
- Чжэн, Фань. Записки о передаче верных новостей периода Открытия неба и Неба / [сост. Цзи, Юнь]. — «Комплект четырех библиотек», Отдел философских текстов, Класс повествований II, Подкласс странных слухов. — Шанхай: Издательство Шанхайских древних книг, 1987. — Том 1042. — 810 с. ISBN:7-5325-0182-5. 郑繁, 撰. 开天传信记 [M], 纪昀, 编. 四库全书·子部·小说家类二·异闻之属. 上海: 上海古籍出版社, 1987: 第1042册, 810页. 1987. ISBN:7-5325-0182-5.